

desapariencias
Regina Silveira

Claudio di Girolamo Carlini

Jefe División de Cultura

Luisa Ulbarri Lorenzini

Jefe Departamento de Programas Culturales
y Directora Galería Gabriela Mistral

Galería Gabriela Mistral

Atameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381

Santiago de Chile

Teléfonos (56-2) 698 3351 - 731 9954 / Fax (562) 665 0815

e-mail: lulibarr@ineeduc.cl

Ministerio de Educación

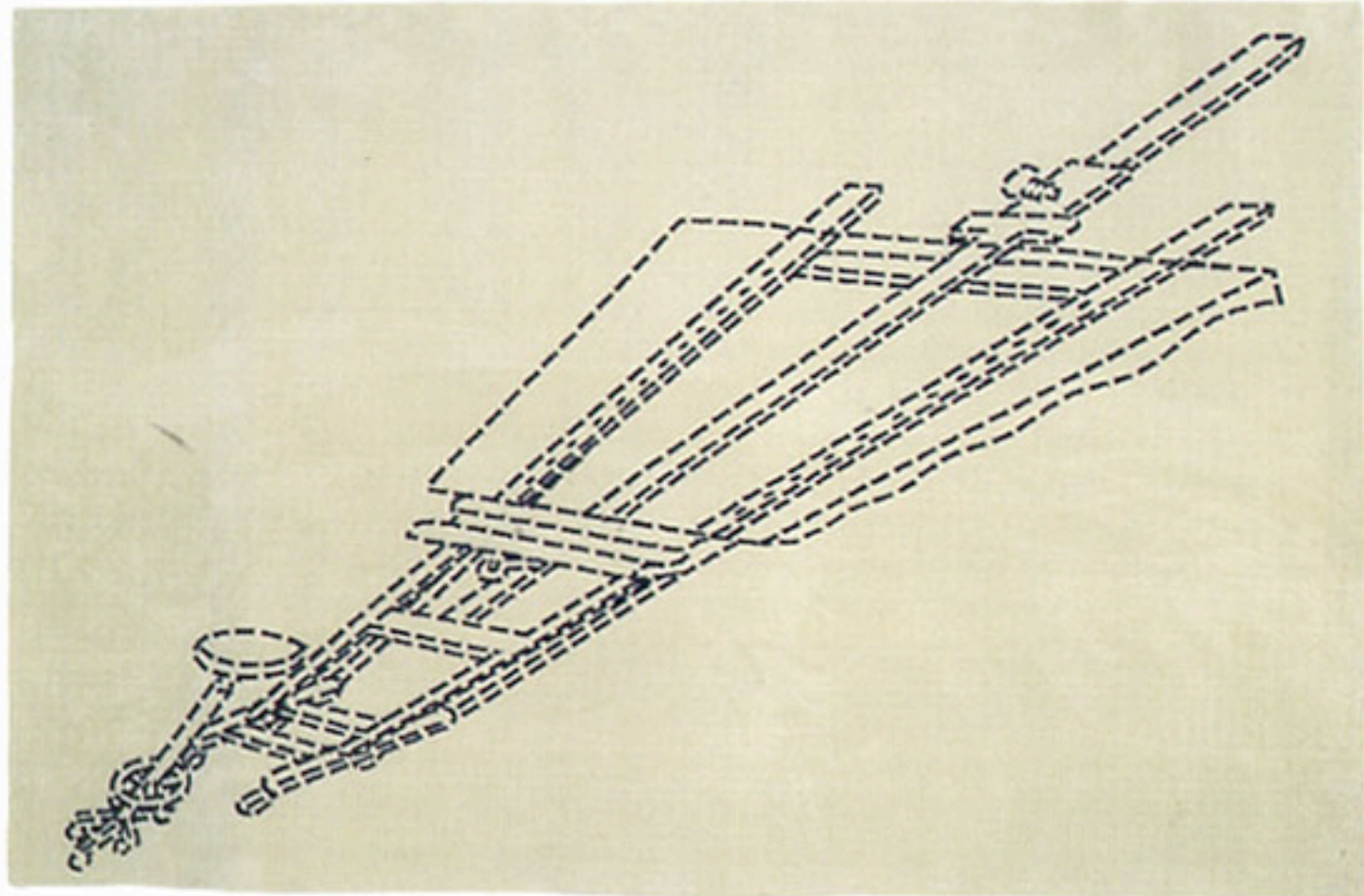
División de Cultura

Departamento de Programas Culturales

La Galería Gabriela Mistral es un espacio de estímulo a los valores emergentes de las Artes Visuales del país. Asimismo, apoya a aquellos autores que, habiendo obtenido un amplio reconocimiento nacional e internacional, mantienen una línea de producción crítica y reflexiva, refractaria, por lo general, a los valores y a la lógica del mercado de arte nacional.

El proyecto de la Galería incluye las exposiciones de arte que allí se realizan y una propuesta curatorial compartida entre la Directora y el equipo que la concibió, más los artistas participantes en cada muestra. En este espíritu, los catálogos de las exposiciones ofrecen la posibilidad de mostrar las obras de sus creadores y permiten a los teóricos de arte, críticos y escritores elegidos por los artistas expresar sus opiniones a través de los textos que no necesariamente reflejan los criterios curatoriales del Proyecto Galería Gabriela Mistral.

1999
TABELA
MATERIAL: 240 x 370 cm.



desapariências
Regina Silveira

Regina Silveira

La presente exposición marca un hito en la política de programación de la Galería Gabriela Mistral. Por una parte, porque da por iniciada su plataforma de recepción internacional mediante la exhibición del trabajo de Regina Silveira, una de las artistas plásticas más significativas de la escena brasileña. Por otra parte, porque la obra de esta artista interpela nuestras obras y dialoga con preocupaciones y problemas comunes, que permiten conectar estrategias formales hilvanadas por complicidades arcaicas. Como arcaica puede ser la referencia a una fábula de los orígenes. Sobre todo, si se piensa que los orígenes a los que hacemos mención se traman sobre un tejido demasiado cercano en nuestro tiempo plástico. Ese origen, sin ir más lejos, tiene que ver con las condiciones de recepción que acogen su trabajo entre nosotros, siguiendo el protocolo estricto y no menos afectivo de la hospitalidad artística.

Para hablar de estas plataformas de recepción habría que remitirse a los trabajos de Eduardo Vilches y Roser Bru. Junto a Regina Silveira, desde posiciones diferenciadas, comparten una misma base platónica; es decir, *el goce del simulacro*.

La fábula a la que remito está contenida en el ya famoso relato de Plinio, en el libro 35 de su *Historia Naturalis*: la cuestión del origen de la pintura se resuelve literalmente en la reproducción de la sombra. En los años más duros de la dictadura, Roser Bru trabajó la imagen fotográfica del combatiente republicano "fijado" a la muerte en plena carrera. Lo más impresionante de la fotografía de referencia era, no ya el pecho del que "estuvo allí", sino su sombra acarreada, dibujada sobre la pendiente de la colina. La historia se escurre. Esa era la proyección sedimentada de la pérdida de un cuerpo, que obligaba a fijar las cuestiones relativas a su espesor semántico en el momento mismo en que agentes del Estado invertían el dinero de los contribuyentes en la aniquilación de las huellas institucionales que sellan una ciudadanía. Años antes, no menos duros que los ya mencionados, Eduardo Vilches exhibió sus históricas serigrafías de cuerpos faltantes. Desde aquí, leer la comparecencia chilena de Regina Silveira es hacerla cómplice de un programa de crítica de la representación pictórica, como si después de la institución de la desaparición no pudiera, la pintura, abordar la representación de la corporalidad sin recurrir a su

instancia de origen. Frente a la fobia estatal del cuerpo, el arte radical responde -en Chile- señalando el vacío que la desmonta como ficción de dominio. En verdad, el cuerpo es irreductible, en proporción directamente proporcional a la proyección de su sombra acarreada.

Lo que el dispositivo de Regina Silveira nos recuerda es que para que haya sombra proyectada, es preciso una pantalla (una pared, un suelo) que hará de superficie de inscripción. Sólo hay inscripción de aquello que se reconoce incidiendo en una superficie. Por lo tanto, de las inversiones sociales y políticas, que sólo se reconocen en virtud de la consistencia de sus superficies de inscripción. Sólo aquello que es inscrito pasa a ser memorable. Lo ininscriptible pertenece al dominio de lo inmemorial. Y si hay memorable, hay hogar; o sea, porque hay hogar, hay una fuente luminosa que orienta la organización del espacio interior por la luz. Lo que nos importa, para el actual debate sobre el estatuto de referente fotográfico en el arte chileno, es que esta figura de sombra proyectada es un puro index que deberá todavía ser duplicado por un dibujo que la fijará por calco directo. Este simple reconocimiento metodológico nos

el goce del simulacro

sitúa en el terreno de una *estética de la huella*, del contacto, de la contigüidad referencial que es del *orden de la metonimia*¹.

Sólo desde la metonimia es posible iniciar la crítica de la representación pictórica. Este es un problema que a nosotros nos importa, por la vergüenza que el espacio plástico chileno tiene por su madre, es decir, una pintura con dudoso origen, de la que se reconoce con dificultad la secuela de una filiación. En cierto sentido, la crítica chilena es maniaco-depresiva, obligada a vivir entre la vergüenza de una "mala pintura" (mala madre) por la que no se soporta el duelo. Justamente, porque el duelo es inconcluso, que en Chile emerge la instalación como templete reparatorio. Regina Silveira, en cambio, no lucha contra la pintura -como nosotros-, sino contra la hegemonía positivista del código fotográfico. Esto es lo que hace la diferencia entre las polémicas que definen las coordenadas de cada espacio plástico nacional. Lo que se comparte, se comparte por razones equívocas. Así como la fuente de luz es sinónimo de un hogar de la imagen, el dispositivo de Regina Silveira pone en duda la legitimidad de los espacios de exhibición, parodizando la puesta en escena de los mobiliarios que los especifican.

justo pastor mellado

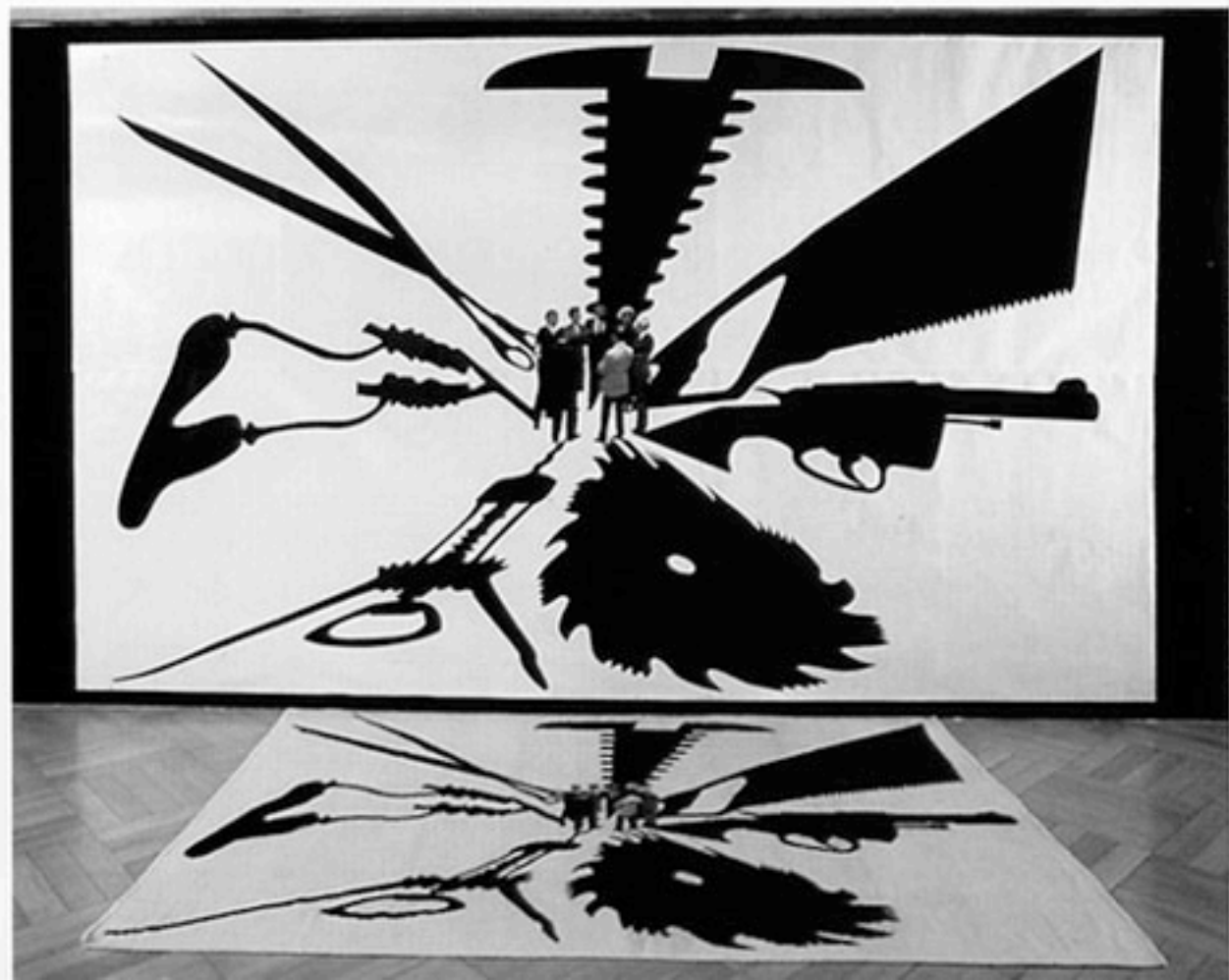
*Profesor de la Escuela de Arte
de la Pontificia Universidad Católica de Chile,
Crítico de Arte y Curador Independiente.*

"ENCUENTRO", 1991 (EN PARED)

IMAGEN DIGITAL IMPRESA EN SERIGRAFÍA, 3 x 5 M.

"ENCUENTRO", 1996 (EN PISO)

TAPICERÍA 2 x 3 M.



1. Philippe Dubois, El acto fotográfico, Paidós Comunicación, 1994.

4

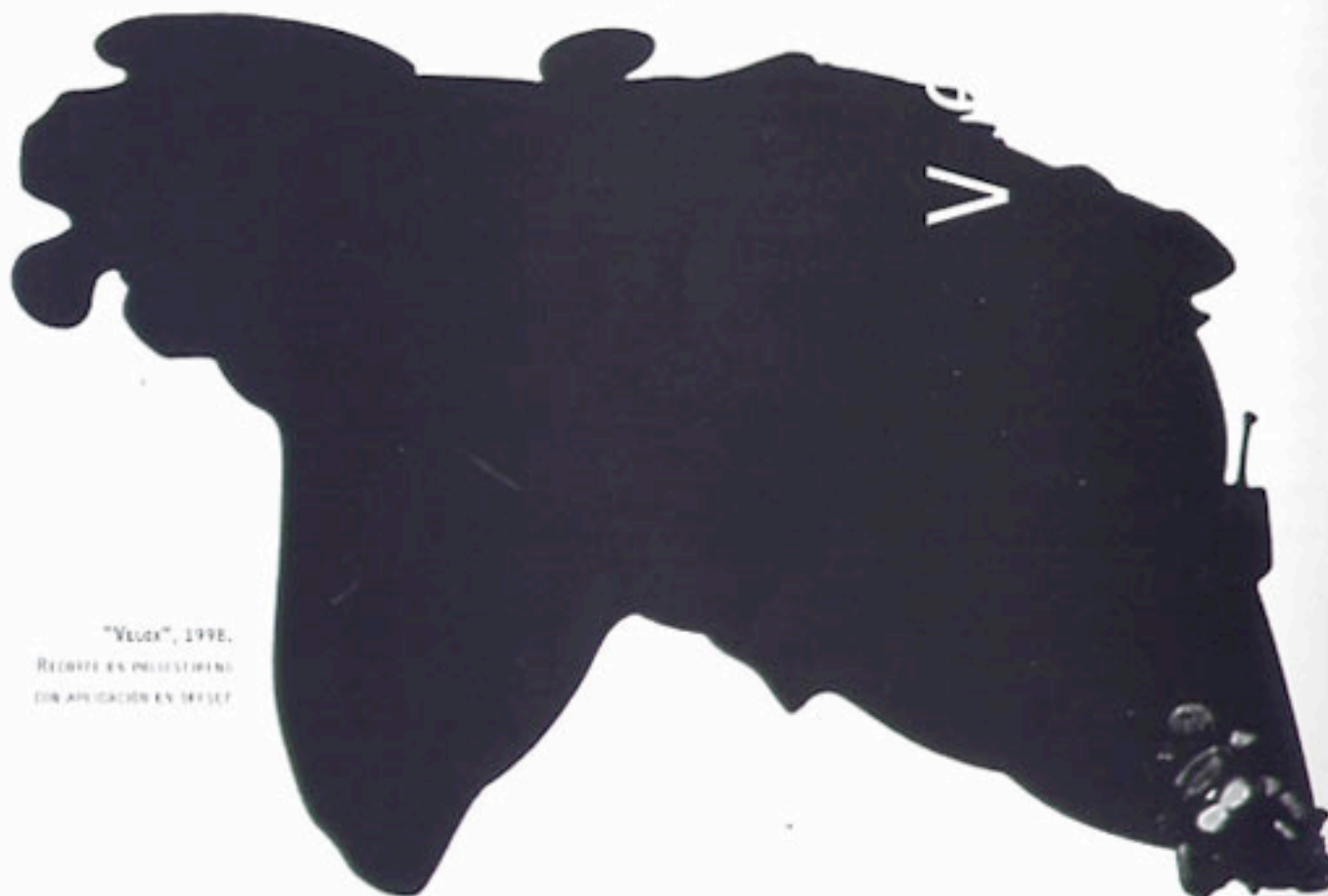
Ya no se trata sólo de ausencia de cuerpos, sino de ausencia de los mobiliarios que balizan los trayectos de los cuerpos. Como si quisiera fijar el fantasma de la habitabilidad, retrayéndose de la verosimilitud fotográfica mediante el uso paródico, perverso, de la proyección perspectiva. Siendo, la perspectiva, la trama simbólica de la organización del espacio político moderno. Desde esta posición, todo intento por proyectar la amplificación de objetos cotidianos, muebles, cuerpos, implica enfatizar, tanto el valor de la superficie de inscripción como de la distancia de los simulacros respecto de sus formas originales: la proyección anamórfica de sombras y objetos sobre otros objetos con los que no existen relaciones homológicas, crea un diálogo intrigante con el surrealismo y con su extrañamiento de las apariencias de lo cotidiano².

Diálogo intrigante y extrañeza para formular los problemas formales del paso reversible del dibujo a la fotografía. En la fábula de Plinio, nunca habían estado más cerca el deseo y su representación. Reversible e igualmente extensible. La sombra es siempre más grande que su referente. El deseo es siempre más consistente que su fugaz proyección. Por eso es fundamental poner atención en la fijación de

la silueta sobre la superficie de inscripción. En algún lugar, Regina Silveira convierte la sala de exhibición en una cámara oscura de tamaño natural. Pero hace algo más: reemplaza la química en pintura ambiental. No hay sombra impresa, sino sombra pintada. El gesto de Regina inconscientemente permite regresar al dominio de la pintura, desmontando las analogías del proceso tecnológico de la fotografía provocando su regreso al dibujo indicial. Es, y eso en términos estrictos, *el goce del simulacro*.



"Velux", 1991.
PENEGRAPHY DRAWING FEET-TIPPED
PEN 47,5CM x 64CM.
COLLECTION OF THE ARTIST CARD N° 110.1
EXHIBITION: JUAN LEÓN MUSA.



"Velux", 1998.
REPRODUCE EN POLIESTERINO
CON APLICACIÓN EN INKJET

2. Annateresa Fabres, Sombras Simuladoras, en Regina Silveira: Cartografías da sombra, Angélica de Moraes (org) EDUSP, São Paulo, 1995.



"Vortice", 1994.

PINTURAS S/RECORTE DE POLIESTIRENO 16 x 11-M.
EDIFICIO ELETROPAULO EXPOSICION ARTECIADADE

vestigios de una ausencia

angélica de Moraes*

es Crítica de Arte
y Curadora Independiente.

Regina Silveira emplea distintos soportes y medios para comentar el arte y su funcionamiento. Esa operación metalingüística, siempre armada de ironía, se presenta, más corrosiva aún, en esta su primera muestra individual en Santiago de Chile. La reflexión sobre el lugar del artista y, en especial, sobre la noción tradicional del arte y la transformación del quehacer artístico es el gran tema de este conjunto de trabajos.

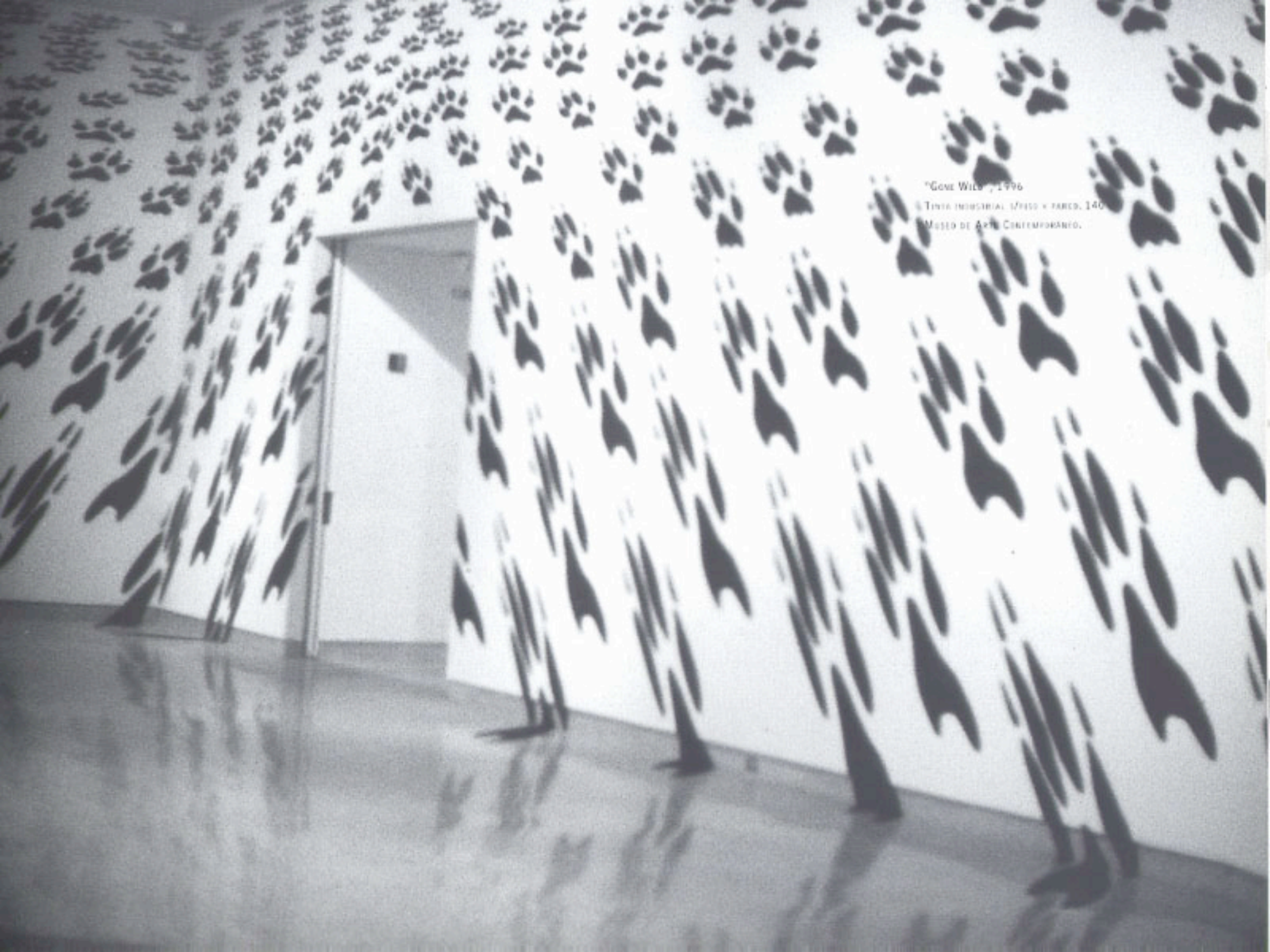
La artista llega al público chileno en buena hora. Ella está recolectando a lo largo, y especialmente al final, de estos años 90, el reconocimiento por un recorrido que comenzó a aumentar su densidad en los años 60 y que, plenamente maduro desde los años 80, se ha proyectado en el exterior, con mayor frecuencia en el circuito norteamericano, canadiense e italiano.

La 24a. Bienal de São Paulo (1998) la homenajeó con un espacio nunca antes cedido: la fachada del edificio de la institución, que la artista utilizó como soporte para "*Tropel*", obra de dimensiones gigantescas (50m x 13m) hecha en vinil adhesivo negro. Regina Silveira lanzó en esta ocasión otro procedimiento recurrente en su proceso creativo: el foco sobre la ausencia. Entonces, como ahora, se trata de vestigios de algo que desapareció.

En la obra realizada para la bienal paulistana, los índices de la ausencia son las huellas de animales salvajes, de diversos tamaños y grados de peligrosidad, en descomunal carrera rumbo al horizonte. Hay en ese trabajo, de gran espesor de significados, una referencia a las "*fieras*" del arte que habitan aquel espacio. Viniendo de los más diversos puntos y convergiendo hacia uno solo (¿la búsqueda de la posteridad?), guardan, en la diversidad de especies, la latencia de la entredivoración.

"Tropel" (Tropel), 1998.
Vinil negro pegado externamente en la fachada del edificio
Pavilhão Cecilia Matarazzo, São Paulo,
XXIV Bienal de São Paulo.
Foto: João Luiz Maia.





"GONE WILD", 1996

TINTA INDUSTRIAL / PISO X PARED, 140

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO.

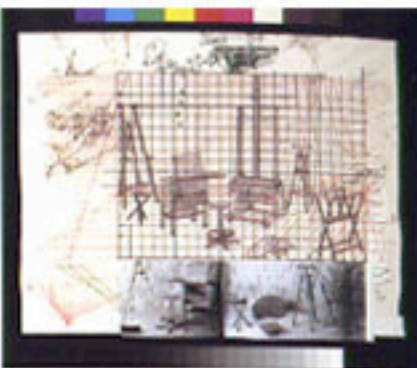
En la obra inédita *"Desapariencias II"* (*"Desaparéncia 2"*), pieza principal de esta exposición en Chile, la artista hace uso de un código geométrico (la línea trazada) que acostumbra indicar la parte invisible del sólido representado. En otros códigos gráficos, la línea interrumpida sirve de guía para la colocación (recontextualización) de una figura recortada. Sólo que no hay figura para colocar en esas indicaciones de ausencia. El concepto del quehacer artístico ya extrapoló mucho a esos límites paródicos.

El desaparecimiento apuntado es el del estudio del artista, aquel estudio tradicional, equipado con caballete, closet para tintas, torno para modelar, piso y paleta. Un estudio que se remonta a muchos siglos, ganó resonancias heroicas en el Renacimiento, se burocratizó con la academia, comenzó a desaparecer con las vanguardias artísticas de este siglo y llega al final del milenio como simulacro cada vez más distante de la práctica artística contemporánea.

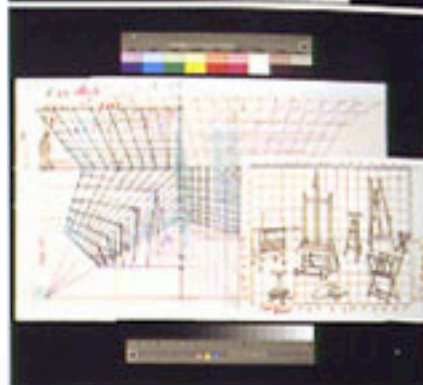
La tercera operación característica de la obra de la artista presente en *"Desapariencias II"* se refiere a la representación del espacio en el plano, o sea, a la perspectiva. Regina Silveira se adueña de los códigos de perspectivas difundidos en los siglos 17 y 18 y confiere a ellos una distorsión simbólica, también sumergida en la historia del arte vía manierismo.

Es necesario enfatizar que la palabra manierismo es empleada aquí no en el sentido despectivo que deriva del término acuñado por Vasari para designar elegancia. Se trata del sentido histórico, apuntado por Gustav Hocke: modo de pintar protobarroco que sucedió al apogeo del Renacimiento y una actitud que viene produciendo manifestaciones a lo largo de la historia, empleando, con intenciones metafóricas,

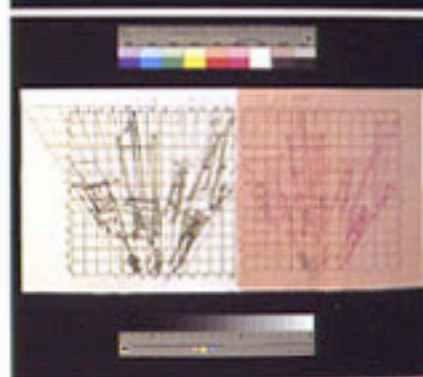
"DESAPARÉNCIA 2" (ESTUDIO), 1999.
DESENHO PREPARATÓRIO A TÉCNICA MISTA
SOBRE PAPEL, 51 x 41 CM.



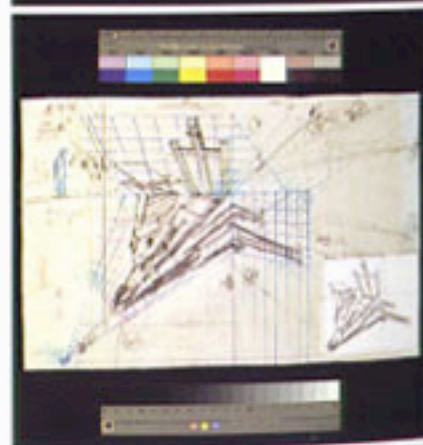
"DESAPARÉNCIA 2" (ESTUDIO), 1999.
DESENHO PREPARATÓRIO B TÉCNICA MISTA
SOBRE PAPEL, 79 x 46 CM.



"DESAPARÉNCIA 2" (ESTUDIO), 1999.
DESENHO PREPARATÓRIO C TÉCNICA MISTA
SOBRE PAPEL, 73 x 36,5 CM.



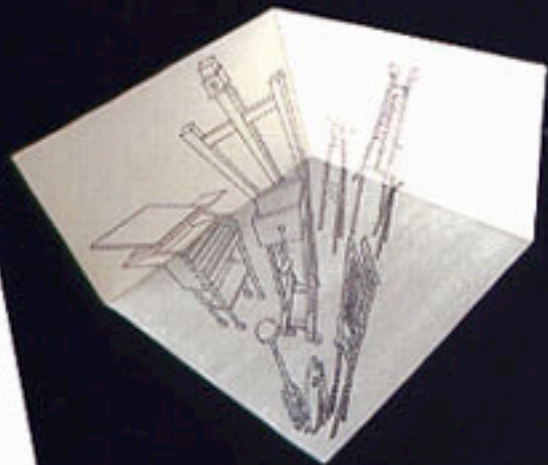
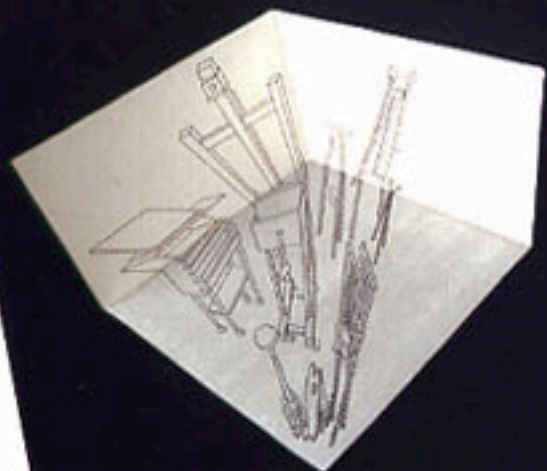
"DESAPARÉNCIA 2" (ESTUDIO), 1999.
DESENHO PREPARATÓRIO D TÉCNICA MISTA
SOBRE PAPEL, 58,5 x 39,2 CM.



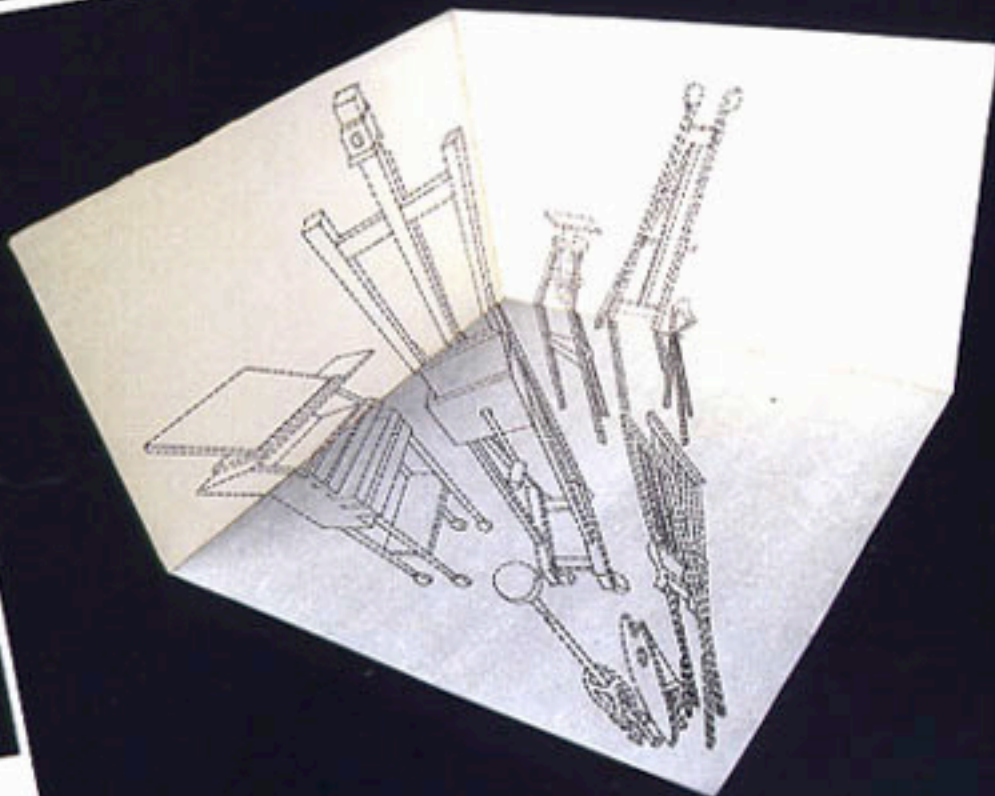


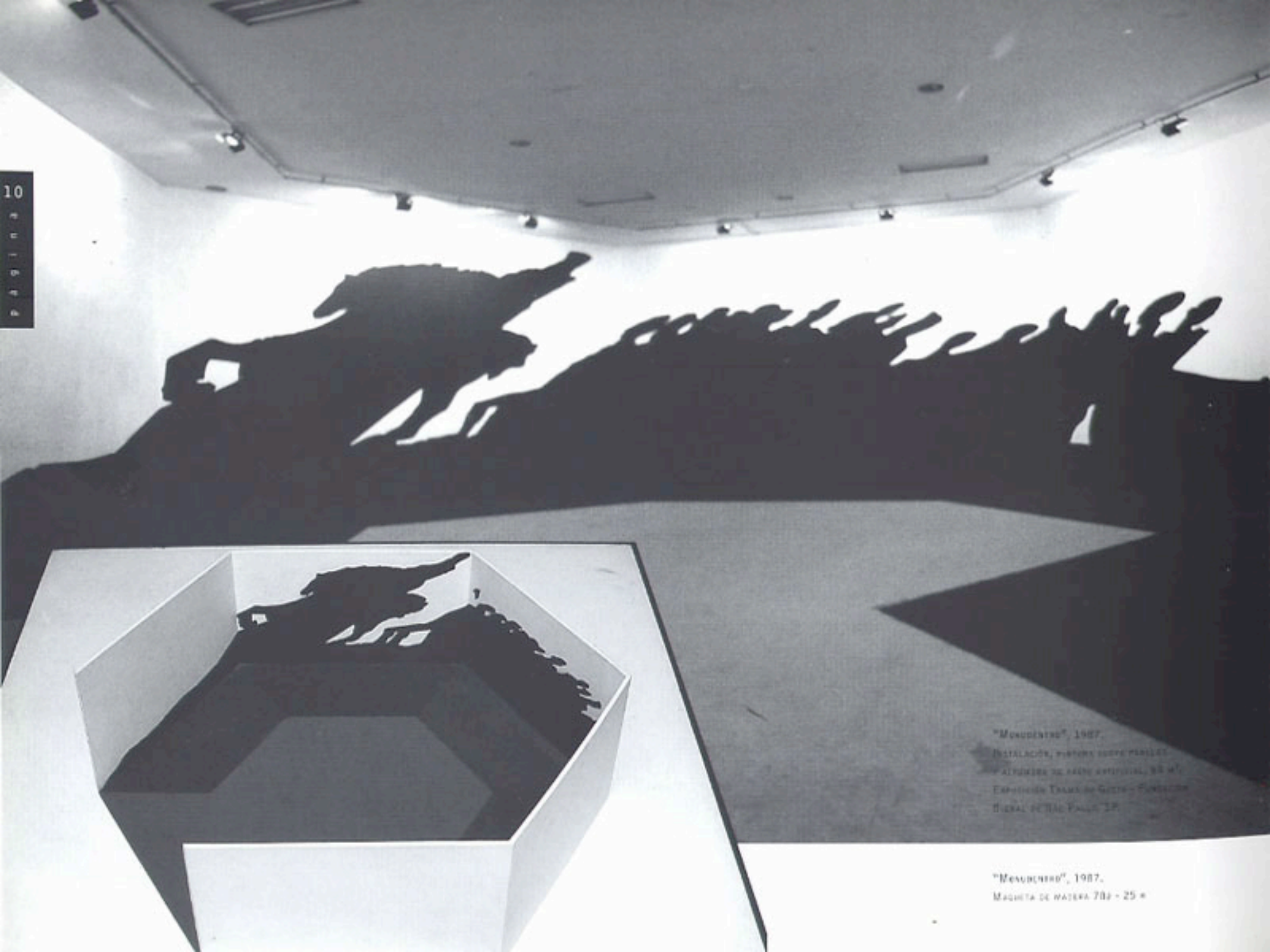
"DESAPARENCIA 3", 1999.

DESENHO PREPARATÓRIO PARA ARQUITETURA
TÉCNICA MISTA SOBRE PAPEL, 40,8 x 41,6 CM.



"DESAPARENCIA" (ESTACIO), 1999.
MAQUETA DE PAPEL, 19,5 x 19,5 x 13,5 CM.



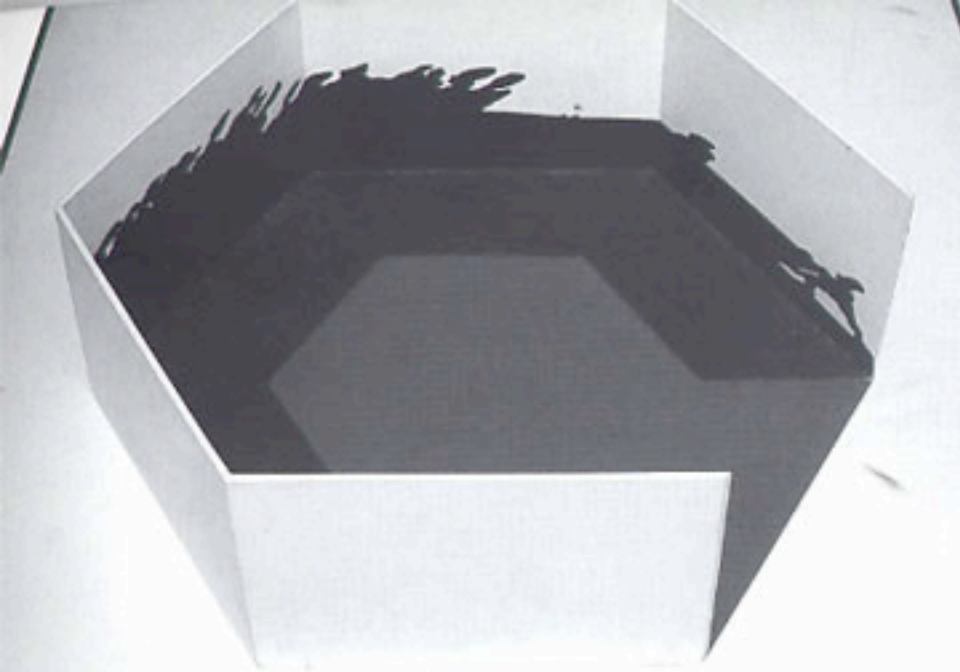


"MONUMENTO", 1987.

INSTALACIÓN, PINTURA SOBRE PARED
Y ALFOMBRAS DE PASTO ARTIFICIAL, 80 M².
EXPOSICIÓN TRAMA DE GUSTO - FUNDACIÓN
BIBAL DE SAN PABLO, SP.

"MENDOCINO", 1987.

MAQUETA DE MADERA 70x25x25 *



"Mondulento", 1987.
MADUZZA DE MADERA 780 - 25 "

formas convulsivas y sinuosas derivadas de lo que Leonardo da Vinci denominó aberraciones marginales de la perspectiva.

No obstante, no hay convulsión en las formas del taller dibujado por Regina Silveira. La metáfora ofrecida es seca y exacta. Reside en el uso del artificio de la perspectiva desacelerada para hacer que la imagen, observada de un determinado ángulo ideal, se eleve del piso en volumen virtual. Tal como ectoplasma insepulto de un fantasma.

"La idea para esa pieza surgió de la observación de los estudios montados en los museos durante grandes exposiciones retrospectivas, realizados con el objetivo explícito de recuperar el clima de la creación y como supuesta forma de acceso del público a la mente del artista", aclara Regina. "Siento esa actitud museológica como una taxidermia, como si se embalsamase el modo de operar del artista". Para ella, "el taller es la metáfora de la cabeza del artista y nunca puede ser algo muerto, que nada tiene que ver con la manera de pensar de él".

Detalle irónico, colocado en el lugar donde se puede reconstituir virtualmente la tridimensionalidad del taller-fantasma de *"Desapariencias II"*, una ambigua paleta, referencia a la calavera pintada por el maestro alemán Hans Holbein (1497 - 1543) en la tela *"Los Embajadores"*. Un trompe l'oeil con elementos secundarios de la composición, artificio elegido por éste y otros retratistas oficiales de la corte para contrabandear, como notas al pie de página, algunos comentarios incómodos sobre el homenajeado. Por ello es que no se deben tomar en cuenta las declaraciones de Regina Silveira al pie de la letra.

Regina Silveira



"SIMILE" (OFFICE 2), 1992-1996.
TINTA INDUSTRIAL SOBRE RECORTES DE
MADERA 3,30 x 3,30 W x 3 W.



"REUNION + QUEBRA CABEÇA L.A."
N.Y. ART GALLERY CHICAGO 1997



"QUEBRA CABEÇA LATINO AMERICANO"
DETALLE N.Y. ART GALLERY CHICAGO 1997

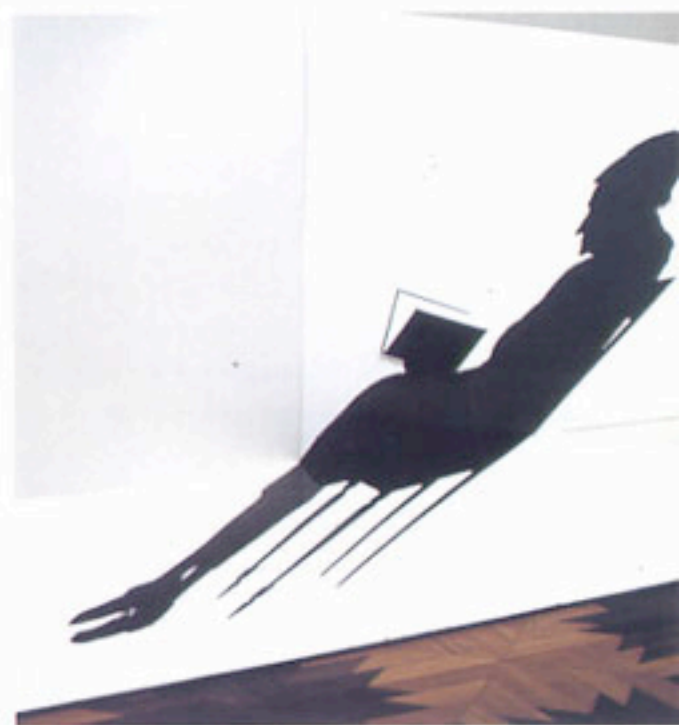


"QUEBRA CABEÇA DE AMÉRICA LATINA +
ENCUENTRO 1997"
VENIA GENERAL EXHIBITION EN LA N.Y. V.
ART GALLERY CHICAGO



"QUEBRA CABEÇA LATINO AMERICANO"
GALERIA BRIO CERINO SP. 1997

TIPO-SOMBRA, 1983.
LITO-GRISLET, 50 x 70 CM.

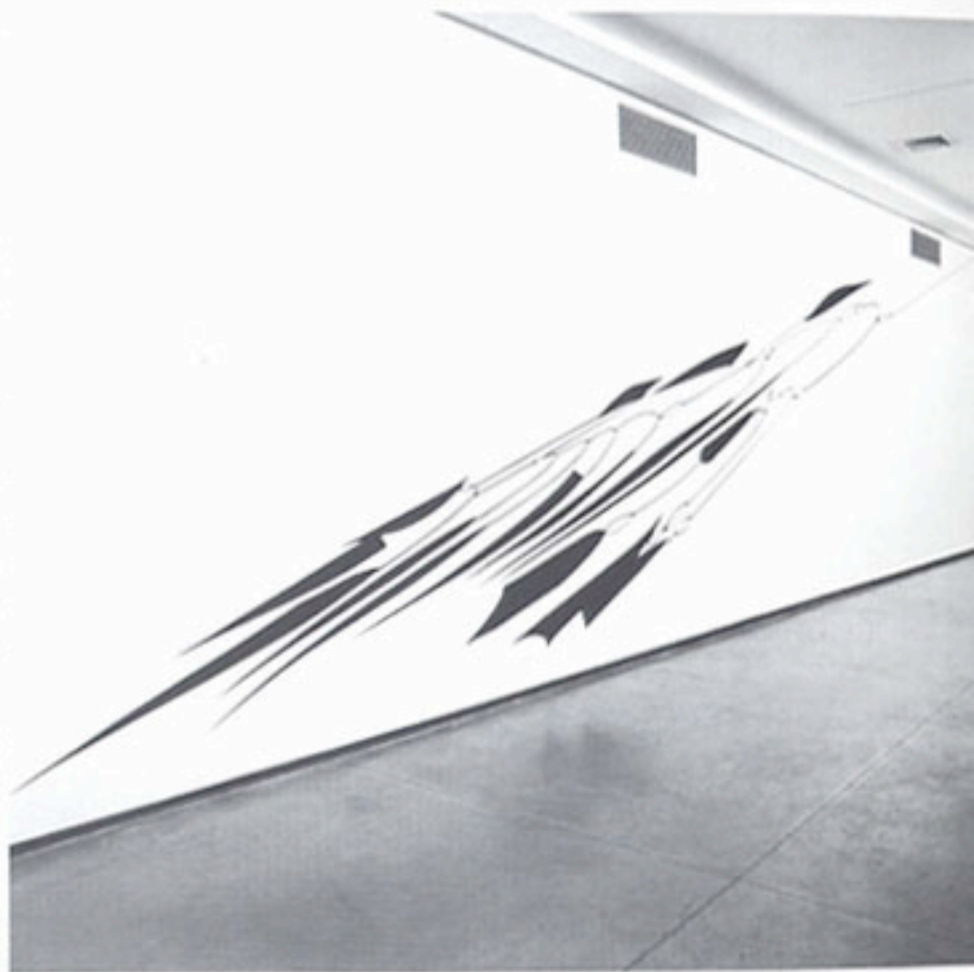


"TRANSITORIO-DESEVUELTO" (EN COLABORACION CON
MIRELLA BENTIVOGLI), 1999
RECORTA DE VINIL CON LIGAS, 80M² APPROX.

Regina muestra en "Desaparici3as II" —y en su corolario realizado en tapiz— que algo está fuera del lugar. O mejor, que algo no cabe más en el lugar designado para él. En el tapiz, ese no-lugar queda aún más evidente porque el soporte elegido, que debería dar volumen a la imagen, resalta aún más la ausencia de ella. Al mismo tiempo, remite a otro código de trazados: el riesgo del bordado, índice del trabajo manual. Tampoco es sólo ahora que Regina Silveira ha buscado el registro paródico del trabajo manual para resaltar que el verdadero arte es algo que va mucho más allá de la mera habilidad técnica. Ello ocurre desde la serie "El Arte de Diseñar", que ella produjo al final de los años 70 y donde ironiza los manuales populares de diseño y descalifica la mano como herramienta principal del artista.

Ese sofisticado ejercicio de metalenguaje se presenta al espectador ya a la entrada de la muestra, con la obra en vinil adhesivo "Masterpieces: In absentia (Calder)", donde proyecta la sombra estirada de un móvil del escultor norteamericano. La pieza pertenece (aunque no haya participado) a la serie de trabajos vistos en la exposición individual "Masterpieces", en LedisFlam Gallery (Nueva York, 1993). En ella, Regina Silveira trata la influencia del creador más allá de su época.

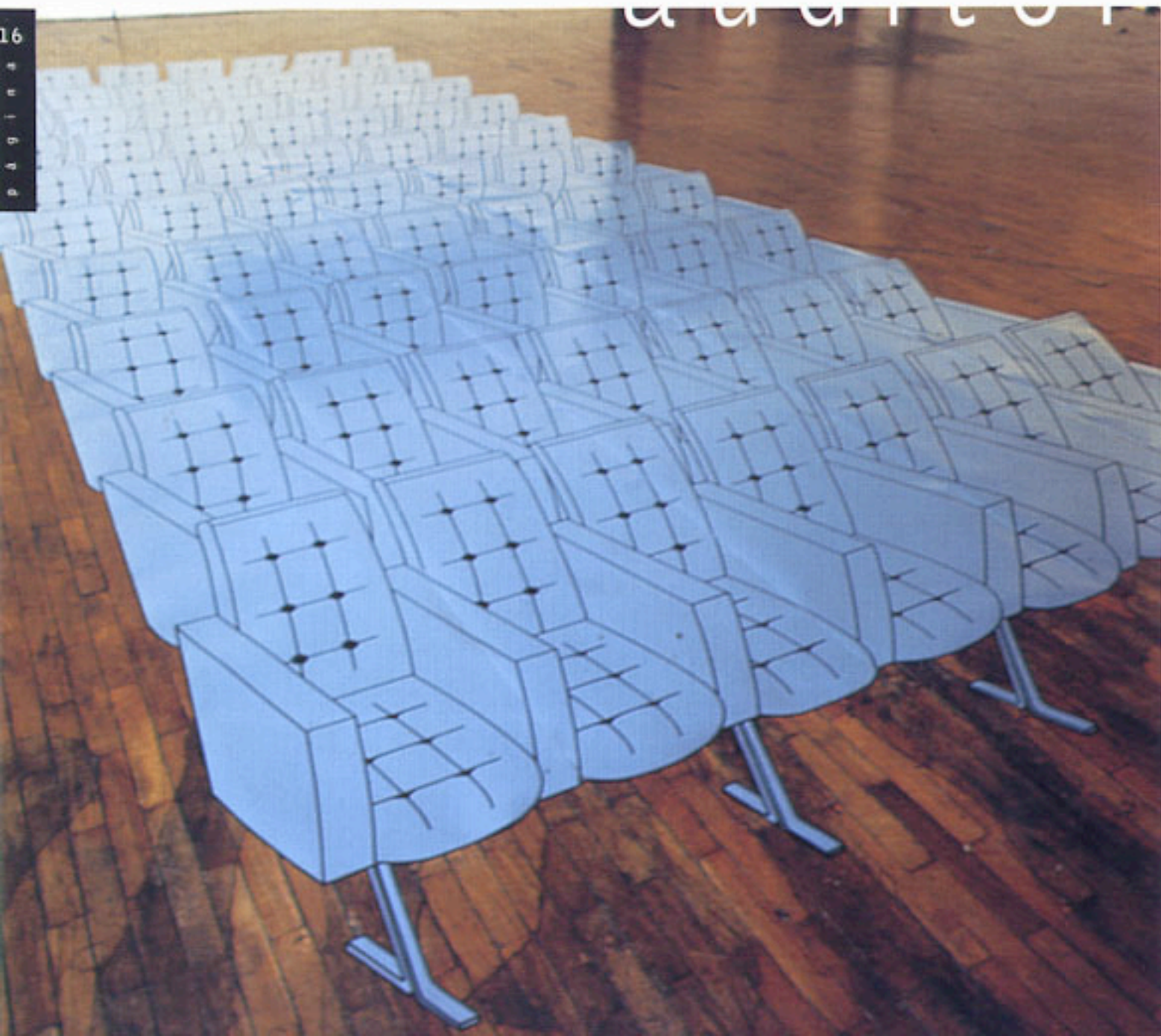
Ese trabajo es también un ejemplo puntual de la vertiente que ya fue dominante en la obra de Regina Silveira: las sombras proyectadas. Aparentemente nacidas a partir de una fuente de luz, ellas son en verdad el resultado de una rigurosa operación de diseño, donde el estiramiento de las formas debe cumplir una función, dar cuenta de un contenido. Sombras que están en el origen no sólo de la pintura sino también en la filosofía occidental, como recuerda Victor Stoichita en A Short History of the Shadow (Reaktion



Serie "Arte de Diseñar"
Regina Silveira 1982

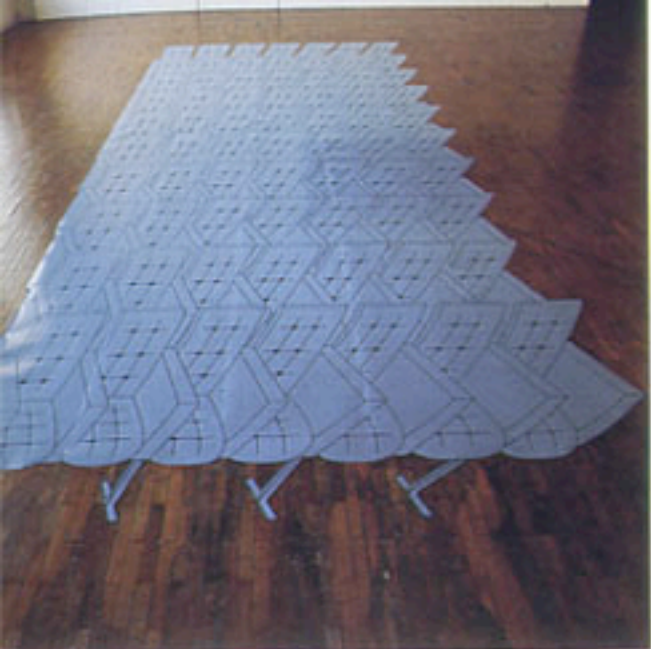


"Super Hero" (Night and Day), 1997.
RECORTE EM VÍDEO, 40x50x70, 76 MM.
AVULSOS PAULISTA, SP.
EXIBICION DISPONÍVEL EN ESCUELA
DEBILITADA COLUMBIANA.



"AUDITORIUM 2", 1990.

TIXTA INDUSTRIAL SOBRE RECERTE DE
POLIESTERENO 4 x 10 W.



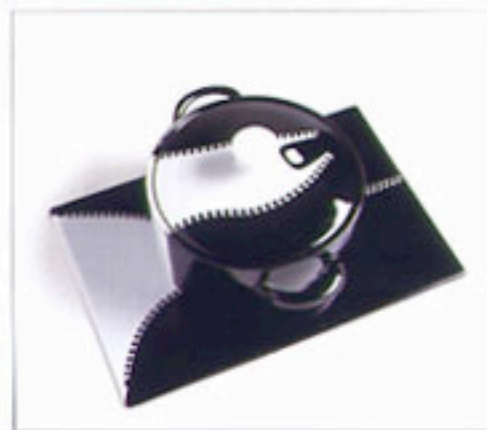
"Apostropho 2", 1990.
 TELA INDUSTRIAL ORO REPERTE DE
 FOLIO UNIFORME 4 x 30 m.



"Relejos", 1986.
 TELA IND. SUECITAS LAMINADAS DE MADERA, 9 m²



"Wild China"
 SUECERADO EN PORCELANA,
 15 x 25 x 10 cm, aprox.



"Socera", 1996.
 SUECERADO EN PORCELANA,
 15 x 25 x 15 cm, aprox.

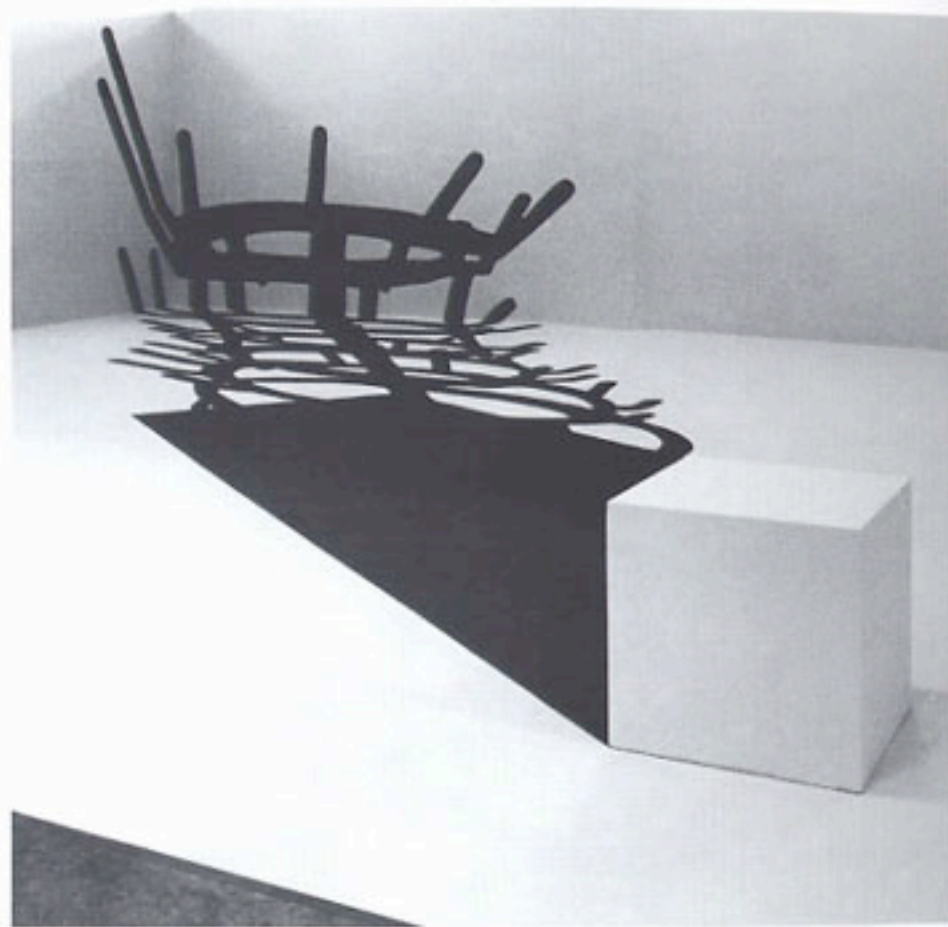
"In Absentia M.D." (1983).
INSTALACIÓN, PINTURA SOBRE PISO Y PANELES,
CON PEDestal, 10 x 20 m, 17 BIENAL
INTERNACIONAL DE SÃO PAULO.

18 Books, London, 1997). Sombras que se refieren a la búsqueda (siempre ilusoria) de la representación de lo real, como Platón nos hace pensar con el mito de la caverna.

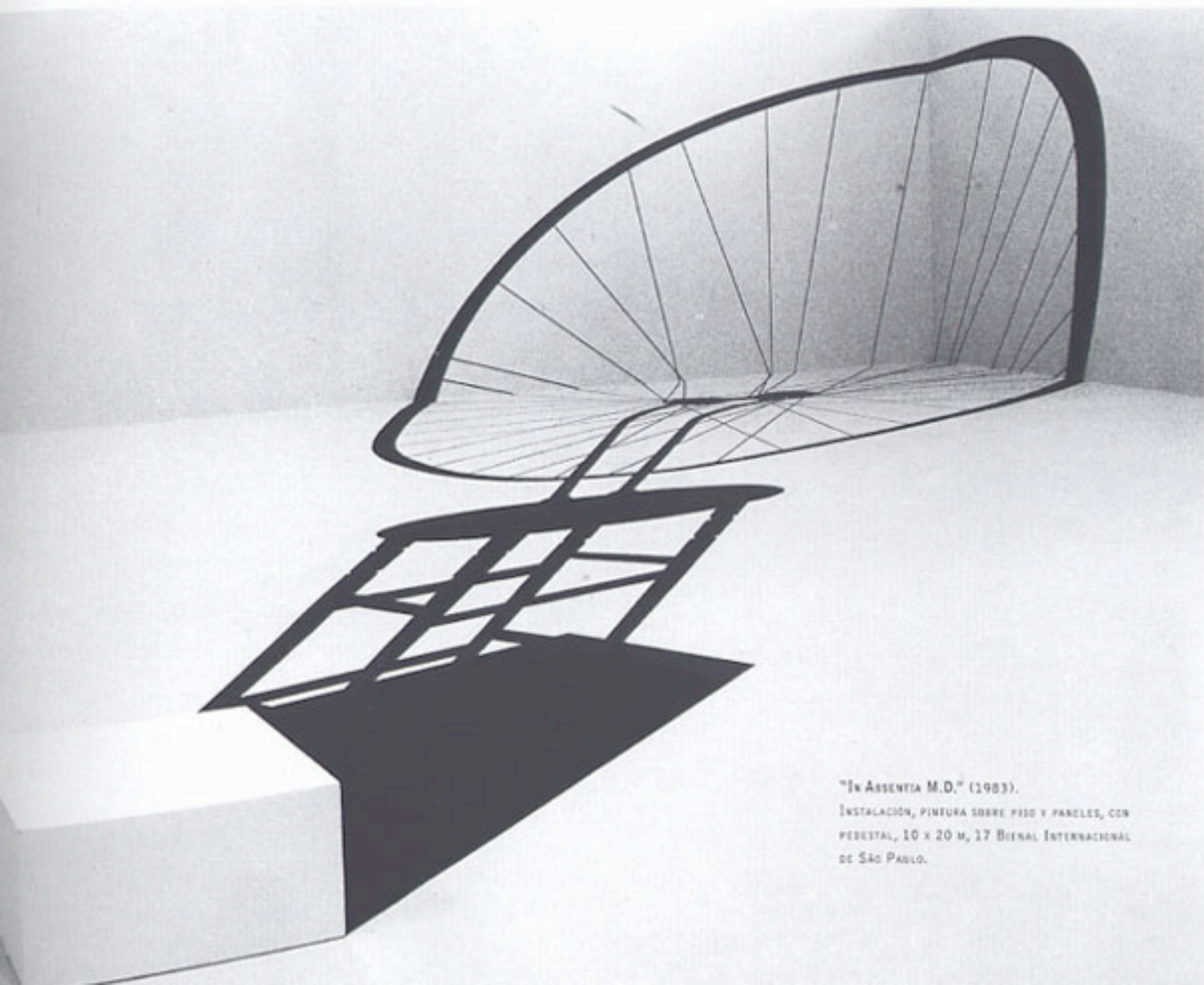
La exposición neoyorquina está documentada en la maqueta homónima. Ligada de modo indeleble a la herencia duchampiana, Regina Silveira tiene predilección por registrar su trabajo en formas portátiles, como el maletín del maestro dadaísta. Ello ocurre especialmente en las maquetas, a su vez desmontables y colocadas en pequeñas cajas.

Con las maquetas, Regina Silveira da visibilidad y permanencia a una obra marcada por soportes y materiales efímeros, utilizados con el objeto no sólo de facilitar el transporte y circulación de sus trabajos sino también, en especial, para expandir los límites de su quehacer artístico, siempre multimedios. Es el caso del vinil adhesivo, soporte que es la máxima ausencia de espesor y peso para ocupar con gran eficiencia grandes superficies. Con este material, el artista hace pintura sin pincel y sin tinta. O, si quisiéramos proseguir en este rumbo inglorioso de recomponer categorías, explotadas por la contemporaneidad y por la praxis del artista, hace diseño sin grafito o imprime sin usar papel.

Como se ve en la maqueta "Masterpieces", Regina Silveira se adueña de momentos emblemáticos del arte de este siglo: "Gift", de Man Ray; "Rueda de Bicicleta", de Marcel Duchamp y "Object", de Meret Oppenheim. Todos derivan, de un modo o de otro, de objetos de lo cotidiano transformados por la mirada surrealista. Se conectan al mismo movimiento poético, de sorpresa a partir de piezas del mundo doméstico, que habita otro segmento de la obra de la brasileña: los objetos de loza, realizados sobre

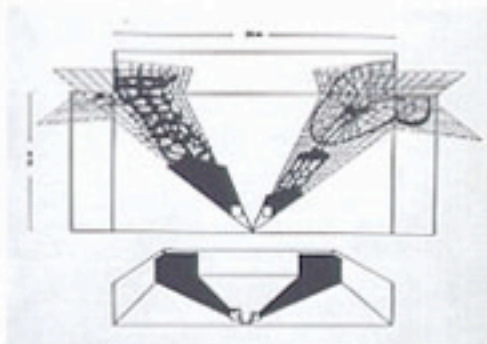


Regina Silveira



"In Absentia M.D." (1983).

INSTALACION, PINEIRA SOBRE PISO Y PANELES, CON
PEDESTAL, 10 X 20 M, 17 BIENAL INTERNACIONAL
DE SÃO PAULO.



"In Absentia (M.D.)", 1983.

DISEÑO POR CARLOS CRUZ

in absentia

porcelana blanca común, de formas estandarizadas por la industria y usadas sólo como superficies sobre las cuales pone sus sombras-comentario.

Son lozas sólo aparentemente utilitarias. Son azucareros que no abren o tazas que no se despegan de sus platos. Mordaces anotaciones que anulan la rutina de la casa, que pueden promover una extraña cópula entre tetera y enchufe eléctrico o instalar un cierre sobre protuberancias de la tapa de la sopera.

La serie de diseños preparatorios que completa la muestra en la Galería Gabriela Mistral deja claro el proceso de trabajo de la artista; desde la búsqueda de las imágenes (resultado de la rapiña de algo ya existente) y su organización en el espacio, hasta la construcción de la malla perspectiva y la compleja armazón final que Ana Tiscornia definió muy bien como "*prestidigitación*": la forma que irá a capturar nuestra mirada y transformarla en la percepción de lo que no está. Pero que pasa a habitarnos.

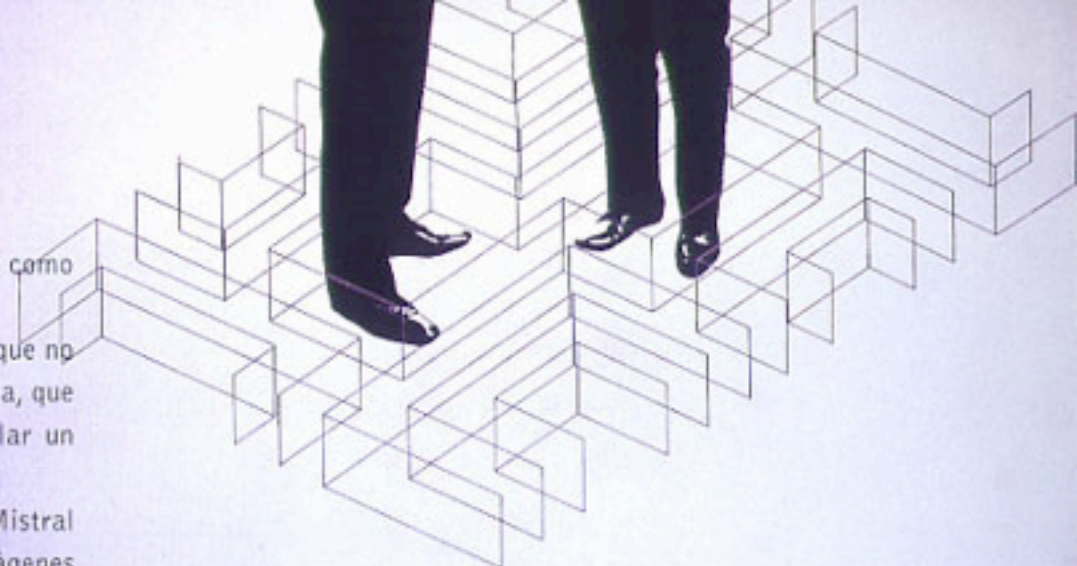
Somos llevados a pensar esta muestra como una enorme interrogación sobre el lugar y la pertinencia de la pintura en un mundo donde el quehacer artístico es cada vez más fruto de procedimientos mentales que no dependen de un lugar específico o de materiales convencionales. Como observa Regina Silveira, "*el estudio siempre responde a los modos de producción del artista*". Ella no se pone afuera, como espectadora de ese cambio. "*Reflexiona sobre mi propia historia, que también estuvo identificada con la producción de telas*", aclara la ex-alumna de uno de los más importantes pintores brasileños de esta segunda mitad de siglo: Iberê Camargo.

¿La pintura murió? Vivan los procedimientos de ella heredados.

TRADUCCIÓN AL CASTELLANO
Cneide Queiroz



"BRAZIL TODAY: NATURE BEAUTIES", 1997.
SERIGRAFÍA S/TARJETA POSTAL 15 x 10 CM.



Agosto 1974, 21

Agosto 1974, 21

"ARMADURA P/EXECUTIVOS".
SERIGRAFÍA S/FRANCA 50 x 70 CM, 1974.

"INTRO" (RE:FRESH WINDOW, P.5-3, 1992.

PINTURA INDUSTRIAL SOBRE PAREDES Y VIDRIOS DE
VENTANA. GALERÍA CASA TRIANGULO, SÃO PAULO,
MEDIDAS VARIABLES.





regina silveira

1939, Porto Alegre - RS Brasil

Vive y trabaja en São Paulo, Brasil

angélica de Moraes

ES CRÍTICA DE ARTE

Y CURADORA INDEPENDIENTE.

ORGANIZÓ EL LIBRO

"REGINA SILVEIRA:

CARTOGRAFIAS DA SOMBRA"

(COEDICIÓN EDUSP-FAFESP,

SÃO PAULO, 1996), SIENDO AUTORA

DE DOS TEXTOS EN ÉL INCLUIDOS.

ESTUDIOS

- 1984 PhD, Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de São Paulo
- 1988 MFA, Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de São Paulo
- 1959 BFA, Instituto de Artes, Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (Selección)

- 1998 - *Regina Silveira (Velox)*, Galeria Brito Cimino, São Paulo
- *Velox*, Centro de Arte Blau Star, San Antonio, Texas, USA
- *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*, Argentina.
- 1997 - *Intro (refresh window, r.s.)* Galeria Casa Triângulo, São Paulo
- *To be Continued...*, N.I.U. Art Museum, Gallery, Chicago, Illinois, USA.
- 1996 - *Gralias*, Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
- *Gone Wild*, Museo de Arte Contemporáneo, San Diego, La Jolla, USA
- *Velox*, Galeria Il Gabbiano, La Spezia, Italia.
- 1995 - *Mapping the Shadows*, Galeria LedisFlam, Nueva York, NY, USA.
- 1994 - *Expandables*, Galeria de Arte, Instituto Brasileiro-Americano de Cultura (BACI), Washington, DC, USA.
- 1993 - *Masterpieces (In Absentia)*, Galeria LedisFlam, New York, NY, USA.
- 1992 - *Encaentro*, Museo Bass, Miami, Florida, USA
- *In Absentia (Stretched)*, Contemporary Current Series, The Queen Museum of Art, New York, NY, USA
- *Simile: Office2*, Galeria LedisFlam, New York, NY, USA.

- 1991 - *Galeria Luisa Strina, São Paulo*
- *Interiors*, Museo Mitchell, Mount Vernon, Illinois, USA
- *On Absence: Office Furniture*, Museo de Historia Natural, Austin, Texas, USA.
- 1990 - *Micro Hall Art Center, Edgewecht, Alemania*
- *Cooperativa de Actividades Artísticas Arvore*, Porto, Portugal.
- 1989 - *Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo*
- *Galeria Luisa Strina, São Paulo.*
- 1988 - *Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal*

EXPOSICIONES COLECTIVAS

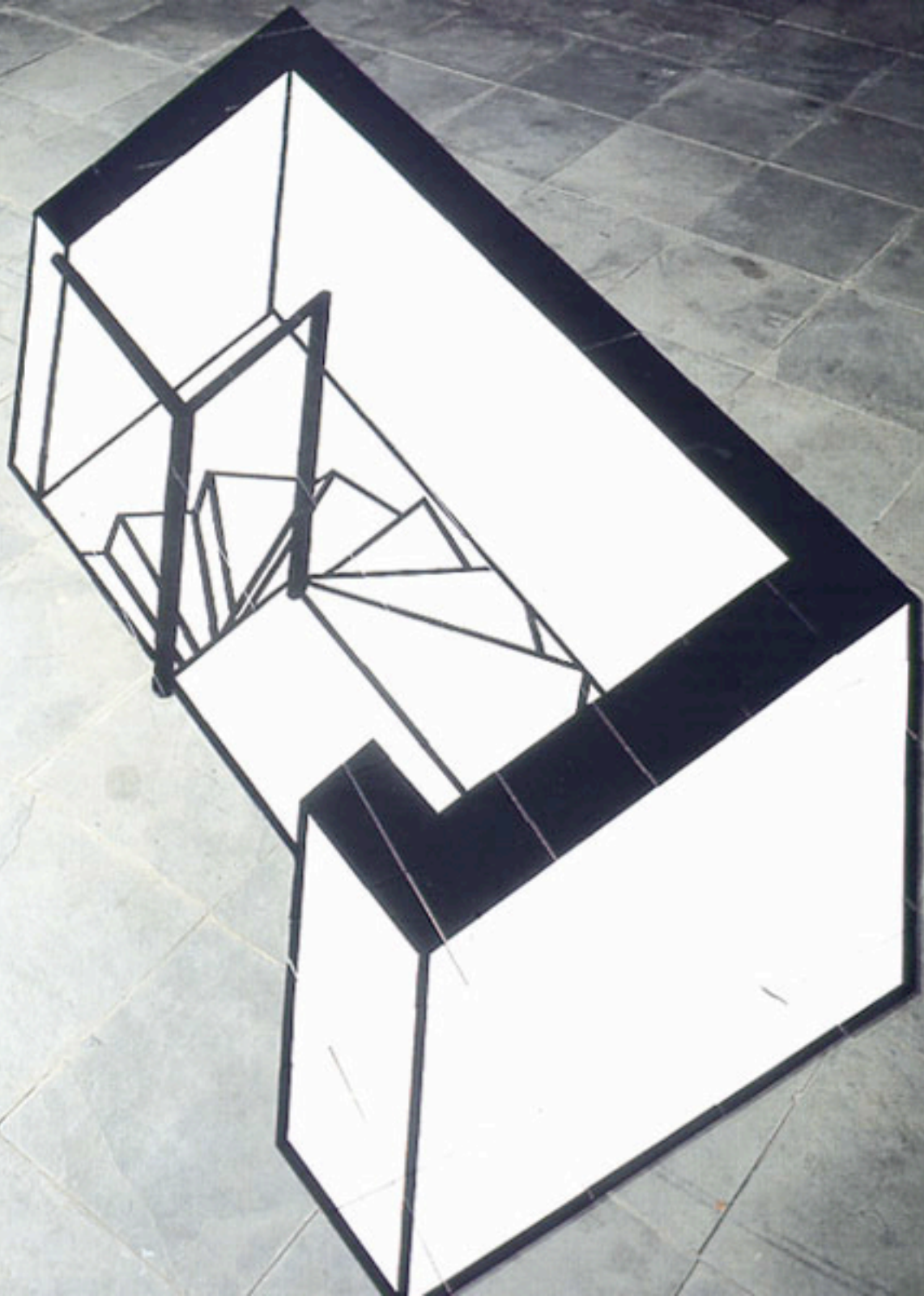
(Selección, desde 1988)

- 1998 - *24ª Bienal Internacional de São Paulo - Doações Recentes*, Museo de Arte Moderno de São Paulo - *Stelle Cadenti*, Bassano in Teverina, Italia - *Horizonte Reflexivo*, Centro Cultural Light, Rio de Janeiro - *Salão Nacional*, Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro - *Aligning Vision: Alternative Currents in South Americas Drawing*, Galeria de Arte Archer M. Huntington, Austin, Texas, USA - *Museo de Bellas Artes Caracas*, Venezuela - *Museo de Arte Contemporáneo*, Monterrey, México - *Seleção* Galeria Brito Cimino, São Paulo.
- 1997 - *Diversidade da Escultura Brasileira Contemporânea*, Instituto Cultural Itaú, São Paulo - *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing*, Museo del Barrio, Nueva York, NY, USA - *Ao Cubo*, Paço das Artes, São Paulo - *Arte/Lixo*, Outdoors, Av. Nova Faria Lima,

	São Paulo - <i>Of Mudlarks and Measurers</i> , Centro de Arte Agnes Etherington, Kingston, Canadá - Galeria Brito Cimini, São Paulo.	1989	O Pequeno Infinito e o Grande Circunscrito, Galeria de Arte Arca, São Paulo.	1979	Lis 79: International Exhibition of Drawings, Lisboa, Portugal.
1996	Arte Brasileira Contemporânea: Doações Recentes, Museu de Arte Moderna de São Paulo.	1988	La Permeable del Gesto, Centro Galileo, Madrid, España - Copy Art Show, org. Other Book & Archive, Tolosa, Spain - <i>Panorama da Arte Atual Brasileira: Formas Tridimensionais</i> , Museu de Arte Moderna de São Paulo.	1978	11/4 Encontro Internacional de Video Arte, Museo de Imagen y Sonido, São Paulo.
1995	Prints, Galeria Brooke Alexander, New York, USA - <i>Livro-Objeto: A Fronteira dos Vazios</i> , Museu de Arte Moderna de São Paulo - <i>Children's Corner</i> , Galeria Il Gabbiano, La Spezia, Italia.	1987	A Trama do Gosto, Fundação Bienal de São Paulo.	1977	50 Artistas Latinoamericanos, org. CAY6 (Buenos Aires), Fundación Joan Miró, Barcelona, España.
1994	Arte/Cidade: A Cidade e seus Fluxos, São Paulo - <i>Recovering Popular Culture</i> , Museo del Barrio, New York, USA - <i>Bienal Brasil Siglo XX</i> , Fundación Bienal de São Paulo.	1986	A Nova Dimensão do Objeto, Museu de Arte Contemporâneo de la Universidad de São Paulo - <i>Couriers: Six Brazilian Artists</i> , Centro Cultural Snug Harbor, Staten Island, Nueva York, USA - <i>Destagues da Arte Brasileira Contemporânea</i> , Museu de Arte Contemporâneo de la Universidad de São Paulo.	1976	10th Biennial Exhibition of Prints, Tokio, Japon - <i>Década de 70</i> , org. CAYC (Buenos Aires), Museo de Arte Contemporâneo de la Universidad de São Paulo - <i>Latin American Graphics</i> , org. CAYC (Buenos Aires); Universidad de Lund, Suecia - Galeria de Arte Moderna, Ferrara, Italia.
1993	Drawings: 30th Anniversary Exhibition, Galeria Leo Castelli, New York, USA - <i>Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil</i> , Museo Nacional Women in the Arts Washington, USA - <i>Women at War</i> , Galeria LedisFlam, New York, USA.	1985	Tendências do Livro de Artista no Brasil, Centro Cultural São Paulo.	1973	Premio Internazionale Biella per l'Incisione, Biella, Italia.
1992	Imaginaciones: 16 miradas al 92, EXPO 92, Sevilla, España - <i>Imaginaciones: 16 miradas al 92</i> , Festival Internacional, Houston, Texas, USA.	1984	A Xilogravura na História da Arte Brasileira, FUNARTE, Rio de Janeiro.	1968	Exposición Internacional de Dibujo, Mayaguez, Puerto Rico.
1991	Imaginaciones: 16 miradas al 92, Ciudad de México, México - <i>Brazilian Art Today (Window Installation)</i> , Galeria de Arte Grey, New York, USA - <i>Disimilar/Identity</i> , Galeria Scott Alan, New York, USA - VII Trienal India, Nueva Delhi, India.	1983	17ª Bienal Internacional de São Paulo - 6ª Bienal del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.		
1990	<i>Panorama da Arte Atual Brasileira: Papel</i> , Museu de Arte Moderna de São Paulo - <i>Gente de Fibra</i> , SEFC Pompeya, São Paulo.	1982	Arte em Processo, Museu de Arte Moderna de São Paulo.		
		1981	4ª Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colombia.		
		1980	<i>Panorama da Arte Atual Brasileira: Desenho e Gravura</i> , Museu de Arte Moderna de São Paulo.		

"Graves 2", 1996.
Art. Linea caudata,
3,60m x 1,36m.

24
e
n
e
a
g
e



1999

DIRECCION Y CURATORIA GENERAL
DE MONTAJE Y CATALOGO

Luisa Ulibarri Lorenzini

MONTAJE

Eduardo Verderame

Asistente Regina Silveira

Carlos Kater Cruzat
Alonso Duarte Montiel
Galería Gabriela Mistral

PRODUCCION

Alejandra Chacoff Ricci

DISEÑO

Imaginex

IMPRESION

Andros Ltda.

ESTE PROYECTO FUE DESARROLLADO
ESPECIALMENTE POR LA ARTISTA PARA
LA GALERÍA GABRIELA MISTRAL

galería gabriela mistral

Departamento de Programas Culturales / División de Cultura / Ministerio de Educación

